

Medios escénicos en los entremeses de Quevedo

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra-CRISO
Edificio Bibliotecas
31009 Pamplona
iarellano@unav.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 20, 2016, pp. 273-297]
DOI: 10.15581/017.20.273-297

QUEVEDO Y EL TEATRO

A menudo se niega a Quevedo la cualidad de dramaturgo, y en efecto, no se dedicó profesionalmente a este género. Sin embargo, no escapó a la fascinación de las tablas, como ya señala Cotarelo en su trabajo pionero sobre el teatro quevediano¹.

Como recuerda García Valdés, Quevedo escribe sus piezas teatrales en unos años –1613 a 1631 aproximadamente– en los que aparecen algunas de sus obras en prosa más conocidas, frente a las cuales su obra dramática supone poca cosa², pero siempre mostró atención al teatro.

En distintas piezas satiriza determinados mecanismos de las comedias y entremeses, o ridiculiza al mal poeta de comedias, como el clérigo poeta del *Buscón*, que en dos días había compuesto la monstruosa comedia de *El arca de Noé*, para ser representada por papagayos, tordos y picazas. Quevedo ataca a las loas repetitivas en temas y estructuras, a la proliferación de dramaturgos con sus farsas confusas, que traen «un rey de Normandía, sin propósito, en hábito de ermitaño, y metía dos lacayos por hacer reír; y al desatar de la maraña, no había más de casarse todos,

1. Cotarelo, 1945, p. 42: «No supo sustraerse a esta fascinación D. Francisco de Quevedo, y a escribir para la escena dedicó algunos de los breves ocios que su ajetreado vivir pudo consentirle», pero «Error sería, pues, considerar a Quevedo como un verdadero autor dramático, al modo de Lope, de Vélez o de Tirso» (p. 42). Para algunas consideraciones generales sobre el teatro de Quevedo ver Oteiza, 2000; García Valdés, 2004 y 2007. Ver la edición de Arellano y García Valdés del *Teatro completo* de Quevedo (2011), y su introducción. Citaré los textos de los entremeses por esta edición. Este trabajo amplía la primera versión, mucho más breve, discutida en las jornadas de teatro clásico de Almagro (2015) en cuyas actas aparece dicha versión inicial.

2. *El Buscón*, *Los sueños*, *La cuna y la sepultura*, y la primera parte de la *Política de Dios...* Ver García Valdés, 2004, y 2007, p. 475. En estas primeras líneas parafraseo algunos pasajes de la introducción al *Teatro completo de Quevedo* (ed. Arellano y Valdés, 2011).

y allá vas»; contra la falta de originalidad y los plagios («Díjome que jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno, y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre, de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido»), etc.

En la *Premática del desengaño contra los malos poetas*, que inserta en el *Buscón* repite su crítica contra las convenciones de entremeses y comedias y ordena a los poetas «que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias en casamientos». En *El alguacil endemoniado*, escribe Quevedo sobre las penas que dan a los poetas en el infierno y cuenta que allí

Los que peor lo pasan y más mal lugar tienen son los poetas de comedias, por las muchas reinas que han hecho, las infantas de Bretaña que han deshonorado, los casamientos desiguales que han hecho en los fines de las comedias, y los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses (*Sueños*, p. 149).

Otros motivos satíricos se ponen en boca de la mujer de otro poeta de comedias en el *Sueño de la muerte*:

Fui mujer de mucho valor y tuve con mi marido, el poeta, mil pesadumbres sobre las comedias, auctos y entremeses. [...] Sobre la hambre de los lacayos y el miedo, tuve grandes peloterías con él, y tuve buenos respetos, que le hice mirar al fin de las comedias por la honra de las infantas, porque las llevaba de voleo y era compasión; no me pagarán esto sus padres de ellas en su vida. Fuile a la mano en los dotes de los casamientos para acabar la maraña en la tercera jornada, porque no hubiera rentas en el mundo; y en una comedia, porque no se casasen todos, le pedí que el lacayo, queriéndole casar su señor con la criada, no quisiese casarse ni hubiese remedio, siquiera porque saliere un lacayo soltero. Donde mayores voces tuvimos, que casi me quise descasar, fue sobre los autos del Corpus. Decíale yo: «Hombre del diablo, ¿es posible que siempre en los autos del Corpus ha de entrar el diablo con grande brío, hablando a voces, gritos y patadas, y con un brío que parece que todo el teatro es suyo y poco para hacer su papel, como quien dice ¡Huela la casa al diablo!, y Cristo muy encogido, que parece que apenas echa la habla por la boca? [...] Desagravié los entremeses, que a todos les daban de palos...» (*Sueños*, pp. 389-391)

LOS ENTREMESSES QUEVEDIANOS Y LA CRÍTICA

Esta postura satírica, que hace pensar en cierto desprecio del género teatral, y la enorme potencia lingüística de Quevedo, han impulsado a la mayoría de los estudiosos que se han ocupado del teatro de Quevedo, y en particular de los entremeses, a privilegiar los aspectos verbales en detrimento de los sistemas de signos propiamente escénicos. Curiosamente no es raro que se intuya la condición «entremesil» de

buena parte de la obra satírica de Quevedo, como subraya por ejemplo, Maestro³ o García Valdés:

Como en muchas otras de sus obras, Quevedo parece tener en su mente una configuración teatral o escénica de los hechos que narra (Maestro)

gran parte de la obra de Quevedo, desde la temprana *Vida de la corte* a los *Sueños*, pasando por el *Buscón* y obras festivas, es una suma de cuadros aislados, verdaderos núcleos entremesiles, por los que pululan lindos, valientes, maridos sufridos, mujeres pedigüeñas [...] un sinfín de figuras que el mismo Quevedo repetirá, refundirá y hará revivir en sus entremeses (García Valdés)

Pero como se advertirá en estas y otras citas posibles, al observar la «configuración teatral» se insiste sobre todo en las «figuras», o personajes caricaturescos, y en el lenguaje del ingenio en el que coinciden las piezas teatrales y las poesías o prosas satíricas⁴.

El corpus entremesil quevediano ha recibido alguna atención sobre todo a partir del libro crucial de Eugenio Asensio, en el que recupera algunas piezas fundamentales y estudia el lugar de Quevedo en el *Itinerario del entremés*, pero apenas hay aproximaciones sistemáticas de los aspectos de la posible puesta en escena. Por el contrario, abundan afirmaciones que minusvaloran esta dimensión que ahora es la que me interesa examinar.

Celina Sabor de Cortazar traza una buena caracterización general de los entremeses, en la que no repara, sin embargo, en los aspectos escénicos, aunque presta atención a la temática, figuras, relación con el resto de la obra satírica, etc.:

La temática de estas piezas emparenta algunas de ellas con la picaresca; el desfile de tipos y la presentación de figuras, con la producción satírica del mismo Quevedo; las técnicas empleadas, con los recursos cómicos y grotescos explotados por el autor en algunas de sus geniales creaciones (los *Sueños*, el *Poema de Orlando el enamorado*, etc.); el lenguaje, admirable creación deformadora, con el empleado en su obra satírica, especialmente en su poesía, creación cuyas normas paródicas, imitatorias, trastocatorias y combinatorias de elementos de la lengua general originan un juego verbal a veces alucinante, el cual, unido a una incontenible sucesión de imágenes inéditas transforman estas obras en una orgía de invención verbal y visual.⁵

3. Maestro, 2007, p. 457; Maestro 2008; García Valdés, 2007, pp. 487-488 entre otros. Ya señalaban este aspecto Asensio, Lázaro Carreter, Raimundo Lida, Ettinghausen, etc. Pero en general, como se ha dicho, todos piensan en la presencia de «figuras» ridiculizadas como protagonistas de las obras satíricas, teatrales o no, sin entrar en los elementos visuales y gestuales.

4. Para este lenguaje Arellano, 1984. En otros trabajos, como en Arellano, 1996, examino desde la perspectiva microtextual de la anotación el funcionamiento de este lenguaje ingenioso que ahora eludiré tratar para concentrarme en los aspectos escénicos.

5. Sabor de Cortazar, 1984-1985, p. 43.

Y en un trabajo que dedica precisamente a revalorar los entremeses quevedianos, insiste en los temas y figuras, autorías, dimensión satírica, pero sigue marginando los medios de la puesta en escena:

se vale de dos elementos esenciales del grotesco: el retrato y la creación idiomática. [...] es la palabra la que crea, en realidad, el espacio escénico y sus personajes; es la palabra la que puebla el escenario. Así, la fuerza cómica del entremés es inseparable de su contexto lingüístico...⁶

Lo que dice Sabor de Cortazar es parcialmente verdad, pero no habría estado de más analizar ese espacio dramático generado por la palabra⁷, y las posibles manifestaciones escénicas del mismo.

Tampoco Mancini, en el primer libro de conjunto dedicado a los entremeses de Quevedo repara en este aspecto, que implícitamente parece despreciar al comentar el entusiasmo de González de Salas a propósito de los bailes que edita en *El Parnaso español*. Escribe, en efecto, Mancini:

Nonostante l'entusiasmo di González de Salas, i bailes hanno più interesse per i loro elementi spettacolari che per il loro valore letterario⁸

Esto es, el reconocimiento de estos elementos espectaculares se asocia a un demérito.

La postura de más radical incomprensión de la teatralidad entremesil quevediana la representan algunas afirmaciones de Pilar Cabañas para quien los valores de este corpus se identifican exclusivamente con la elaboración verbal:

no es ni el propio género, ni la dimensión satírica, ni la acción dramática, sino «otra cosa». [...] esa «otra cosa» que confiere a estas obras sus peculiares señas de identidad es el trabajo que el autor realiza sobre el lenguaje, sobre la propia materialidad de la palabras, convertida en materia risible y fundamento del espectáculo verbal que propone, en esencia, cada una de las piezas entremesiles de Quevedo, y todas ellas como conjunto [...] La primacía del lenguaje se instaura en estos entremeses en detrimento tanto de su dimensión dramática como de su dimensión satírica⁹.

Otros trabajos como los de María Hernández, o José Luis Alonso Hernández estudian diversas facetas de los entremeses quevedianos, pero ninguno se aplica al asunto que ahora me ocupa, que únicamente

6. Sabor de Cortazar, 1987, p. 165.

7. Mejor llamar espacio dramático que espacio escénico al que engendra la palabra. Para los conceptos de espacio dramático y espacio escénico aplicados al teatro clásico español ver Arellano, 1995, y en general la tercera parte «Del texto a la escena» en Arellano, 1999. Un mismo espacio dramático puede configurarse en espacios escénicos variantes según las representaciones concretas. Y esos espacios no los crea solamente la palabra: también contribuyen a su formación los sistemas de signos de la puesta en escena.

8. Mancini, 1955, p. 19.

9. Cabañas, 1991, p. 291.

ha reclamado algunas atinadas observaciones de Hernández Araico a propósito del *Entremés de los enfadosos* (y algún otro)¹⁰:

el lenguaje exageradamente lúdico de los cinco personajes se teatraliza por la visualización de la vestimenta, la gesticulación y los movimientos ridículos del juez, del calvo, del «casi caballero», de la pedigüeña exhibidora de sus manos, y de la cien —veces— doncella. La elaboración teatral del lenguaje quevedesco en los entremeses se nota claramente en el *Entremés de los refranes del viejo celoso* donde la imperante burla de los refranes se da escénicamente con un desfile de figuras teatralmente más complicado que el del *Entremés de los enfadosos*.

No cabe negar, desde luego, el ingenio verbal quevediano, esencial en toda su obra, pero convendrá acercarse, sin ánimo de exhaustividad a esas otras dimensiones, más propiamente teatrales, de sus entremeses, para averiguar en qué medida explora Quevedo los sistemas de signos de la puesta en escena.

LOS MEDIOS ESCÉNICOS Y SU CLASIFICACIÓN

Una primera dificultad para el análisis de estos elementos radica en la misma escasez de datos: los textos teatrales del XVII tienen pocas acotaciones, y en esto los entremeses no son una excepción. Es preciso atender a las didascalias implícitas, no siempre claras o definidas.

En lo referente a los detalles sobre a la entonación, ritmos de declamado, y otros aspectos de la *pronunciación*, por ejemplo, lo ignoramos casi todo, y ni las didascalias explícitas ni las implícitas pueden enseñarnos más allá de sugerencias parciales.

La ordenación de estos medios es también dificultosa. A efectos prácticos me parece bastante útil el esquema de Kowzan para el análisis de los sistemas de signos de la puesta en escena¹¹ y lo adoptaré con algunas modificaciones simplificadoras.

Los elementos paralingüísticos

Hay factores como la entonación, modulaciones de la voz, gritos, llantos, interrupciones, toses, carraspeos, velocidad del recitado y otros, que proporcionan fundamentales matizaciones al acto del habla, pero no

10. Hernández Araico, 2004, p. 210. En pp. 221-225 hace acertados comentarios sobre el uso de disfraces y vestimentas.

11. Ver Kowzan, 1969, p. 52. Distingue trece sistemas de signos: unos pertenecientes al actor: palabra y tono (relativos al texto pronunciado), mímica, gesto y movimiento (relativos a la expresión corporal), maquillaje, peinado y traje (aparición externa del actor); y otros fuera del actor: accesorios, decorado e iluminación (relativos al aspecto del espacio escénico), música y sonidos. En este trabajo tomaré en cuenta los más relevantes para los entremeses de Quevedo. Ver también Arellano, 1986, de donde tomo algunas líneas sobre aspectos generales de estos mecanismos que ahora aplico a las piezas de Quevedo.

son propiamente lingüísticos y pueden estudiarse por separado, en cuanto signos supratextuales más o menos independientes del contenido.

Los más cercanos a la comicidad propiamente verbal son los casos de discursos ridículos, a menudo parodias que caracterizan a un personaje «figura» (ver *infra*). En este territorio se instala la jerga macarrónica italiana de Ascanio en *Bárbara*, 1:

- ASCANIO: ¿Y cuánto es la monta, señora Bárbara?
 BÁRBARA: Diez escudos no más.
 ASCANIO: ¿Y por aquesto no más pilia cóllera vueseñoría? Orsu pillate os diez escuti.
 BÁRBARA: ¡Oh, Ascanio mío! Dios te me guarde mil años para regalo mío... (pp. 286-287)

Jerga que imita burlonamente la dueña Álvarez («Antati con Dio, patroni mío caro», p. 287), en varios diálogos con el engañado galán al que Bárbara quiere endilgar un hijo supuesto para sacarle los dineros:

- ASCANIO: ¿E lo mi filliolo?
 ÁLVAREZ: Que no tenemos fillolo.
 ASCANIO: ¡Oh astata, mapina, española marrana!¹² Pertita la ánima sua, qui a de far que se le recorde per tuta la vita sua. Adio, siñora Alvare. (p. 294)

La reiteración subraya la comicidad de la jerga:

- ASCANIO: ¡Oh corpo de Dio, en la mía presencia se tirano baricas! No me piache molto.
 CORNELIO: Hago lo que debo, como tan criado de vuesa merced, señor Ascanio, y de mi señora Bárbara.
 BÁRBARA: Estimo esa merced, señor Cornelio.
 ASCANIO: ¿«Estimo esa merced, señor Cornelio»? Miño curato, ¿mí no sono maridato con la siora Bárbara?
 CURA: Sí, señor. ¿Por qué lo dice vuesa merced?
 ASCANIO: Sinior Cornelio, vádase de la casa mía.
 CORNELIO: ¿Yo, señor Ascanio? ¿Por qué?
 ASCANIO: Porque mí non vollo Cornelio en la mía casa. [...] Señora Anamaria, vádase de la casa mía [...] No me dica niente, que

12. *marrano* «Es el recién convenido al cristianismo, y tenemos ruin concepto dél por haberse convertido fingidamente» (Cov.). La expresión es en este contexto muy precisa, porque era insulto típico de los italianos contra los españoles, y es frase proverbial: «Español marrano. Dícelo el italiano, porque allá todos se hacen nobles, dando a entender que no lo son todos, sino que algunos guardan los marranos» (Correas, refrán 9720); «Marrano. Al español dice el italiano; porque ellos todos se hacen caballeros» (Correas, refrán 13547). Tomo esta nota del *Teatro completo* de Quevedo.

non vollo Cornelio, juro a Dio.[...] No me dica niente, vádase de la mía casa.

[...]

BÁRBARA: Otro día me echaréis a mí.

ASCANIO: Por eso mi son marido. Señores sonatores, vádanse de la casa mía. (pp. 312-313)

Para la caricatura del niño en *El niño y Peralvillo de Madrid*, se explota el registro infantil, con deformaciones tópicas, que sirven también para los melindres infantiloides de las damiselas alumnas de la madre Muñatones (*La vieja Muñatones*) y otros personajes de *Diego Moreno*, 1: «Eso cheriba yo agora» (p. 328); «No chero arroje. Ea, siempre arrope» (p. 373), «Niño: No cheriba. / MADRE: ¡Qué gracia y qué cheriba y qué menuras!» (p. 512) «¿Para qué chero yo esta campanilla? (p. 515), «Cheriba yo saber cómo has podido» (p. 517). El protagonista de *El niño y Peralvillo* alterna la sátira en tono propio de un locutor adulto con las afectaciones burlescas infantiles:

MANUELA ¡Ay que linda criatura!

MARÍA ¡Ay, cómo llora!
Los dientes deben de salirle agora.
Dame la bolsa y quitarete el moco.

NIÑO ¿«Dame la bolsa»? Coco, coco, coco.

MANUELA Mil sales tienes; eres lindo: daca.

NIÑO ¿«Daca» tras «lindo»? Caca, caca, caca. (p. 529)

En los entremeses se advierte un recital de gritos y desentonos. El esquema más frecuente (cliché muy estereotipado) es la exclamación, bien de dolor, de miedo, o de queja cómica, sin que falten las invectivas e insultos, en el marco de lo que llama Bajtín el lenguaje de la plaza pública. Insisto en que subrayo ahora los aspectos paralingüísticos sin entrar en los semánticos estrictos¹³.

La acumulación de ejemplos sería inacabable: vayan unos pocos a modo de muestra mínima:

—Insultos e invectivas:

¿Qué ha de ser, malhombre? (p. 339)

¡Malos tronchos te agrumen, vieja dañada! (p. 338)

¿Oye, señor bribón? (p. 408)

¡Picarona sobrada! (p. 438)

Gentil bergantón (p. 439)

13. Remito a las notas de la edición citada de Arellano y García Valdés. En muchos ejemplos por brevedad solo indicaré la página, sin especificar siempre el entremés.

En alguna ocasión adquiere la forma de un torneo de motes o escaramuza de apodos escenificada¹⁴, que implica determinados esquemas entonacionales, como en *La venta*:

CORNEJA ¡Miente, miente, el picaño!
 ESTUDIANTE ¡Ladrón, protoladrón, archiladrillo
 y tátara Pilatos,
 casamentero infame
 de estómagos y gatos!
 CORNEJA ¡Infame, espera, calla! (p. 418)

—Lamentaciones y maldiciones:

JUSTA: ¡Mal haya quien con él me juntó, mal haya y remal haya!
 GUTIÉRREZ: Amén, amén y reamén. (*Diego Moreno*, 1, p. 327)
 ¡Desdichada de mí, Gutiérrez! (p. 324)
 ¡Mal fin hayáis, mala hembra! (*Diego Moreno*, 1, p. 337)
 ¡En malos potros de verdugo cantes! (p. 407)

—Exclamaciones varias:

¡Vive Dios, que os rompa la cabeza! (p. 309)
 ¡Por vida de mi madre, que no ha de pasar esto así! (p. 325)
 ¡Ay, qué juramento, amo mío, dueño mío! (p. 325)
 ¡Ay, Jesús, qué tal eres de enojado! (p. 325)
 ¡Dios me libre, malograda de mí! (p. 325)
 ¡Ay, ay, ay! ¡Ténganla, señores! (p. 339)
 ¡Jesús, Jesús, qué cosa tan estraña! (p. 407)

Como se ve, las exclamaciones alcanzan un formulismo bastante acusado y denuncian las actitudes ridículas de los personajes a la vez que construyen una atmósfera exagerada de aspavientos y descomposturas, propias de la estética grotesca satírica que domina en estas piezas. En este ámbito el grito es una modalidad característica que corresponde al exceso gestual y falta de armonía definitoria de lo grotesco. Aunque no abundan las didascalias explícitas en reiteradas ocasiones hay indicaciones de la entonaciones entremesiles en las que quedaría a discreción del actor la ejecución concreta de los tonos y gritos, pero que dejan clara la tendencia: Bárbara llama a voces a la dueña Álvarez («Sin dar voces ¿qué hay? Aquí estoy», p. 293); Artacho, colérico, llama a voces a Álvarez y a Bárbara:

14. Ver Chevalier, 1992, pp. 65-67.

- ARTACHO: Álvarez, mirá adónde se ha de poner esta ropa. ¿Qué me decís? ¿No me respondéis? ¡Álvarez, acabá, que vive Dios que si me enoja, que...
- ÁLVAREZ: No asamos y ya empringamos. ¡Oh, qué lindo, aún no ha tomado vuesa merced la posesión y ya tenemos voces! (pp. 308-309)

La moza Grajal (*La venta*) debe de cantar desafinadamente, a juzgar por la exclamaciones del ventero Corneja: «El tono con que chilla [...] ¡Válgante los demonios por cantora!» (pp. 405-406); y toda la escena de *Diego Moreno*, 1, en la que Justa y Gutiérrez se burlan de todos para quedarse con una sortija se estructura sobre la gesticulación grotesca y los gritos. Gutiérrez aconseja a Justa: «Fíngete mortecina y con mal de corazón, da voces y saltos» (p. 338), y esta así lo hace: «Da ella gritos y vuelve los ojos en blanco [...] ella da gritos y el licenciado cruces y como que reza» (pp. 339-340)... Y no menos gritos profiere la misma Gutiérrez («déjame a mí dar voces y fingir. ¡Ay, ay, ay cuitada, malograda, mal lograda, mal logradilla mía, ay, ay!» p. 339)...

Otras modalidades de explotación paralingüística son los continuos llantos fingidos de Justa en *Diego Moreno*, 2, al lamentar la muerte de su marido (pp. 343, 349) o los de don Costanzo, en *El marión*, 2 (p. 495):

- D. COSTANZO ¿Por qué me han de llevar allá difunto? ¿No vine a su poder como era justo?
Llora.
- D^a MARÍA ¿Lagrimitas conmigo, maricote?

En el *Entremés del marido fantasma* Lobón asusta a Muñoz con voces tenebrosas, fingiendo ser un fantasma:

- Dentro a voces Lobón.*
- LOBÓN Muñoz, Muñoz, Muñoz, contigo hablo, cachimarido, como cachidiablo.
- MUÑOZ ¿Quién eres, que me llamas con voz triste y temblando?
 O estás en pena o te estás casando;
 a fantasma le sueñas al oído. (p. 469)

En *La ropavejera* el capón Ortega habla sin duda en falsete a juzgar por el comentario de la vieja («ya conozco la voz sin criadillas», p. 537).

Uno de los efectos entre paralingüísticos y sonoros es la tos, rasgo esencial de la caricatura del cornudo *Diego Moreno*. En los numerosos ejemplos de maridillo que ofrece la obra de Quevedo el cornudo aduce sus capacidades, y expone en completos reglamentos paródicos las nor-

mas de conducta del gremio¹⁵, esto es, disimular, acechar el momento, anunciar su llegada a casa con toses y patadas, cobrar, comer y vestir, sin mostrar recelos. El Diego Moreno, arquetipo de maridillos, avisa de su llegada pertinentemente con toses y gargajeos:

ORTEGA: Tosen de afuera, gargajea y dan patada frisona.
 CAPITÁN: ¿Quién viene? ¿Hémonos de ir?
 JUSTA: ¡Cuitada de mí, que es Diego Moreno! En el toser y hacer ruido antes de entrar le conozco. ¿Qué haré? Que estamos reñidos y me matará si me ve con tanta gente. (p. 338)

El remedo de esquemas entonacionales típicos es algo más complejo que la mera exclamación y desarrolla con mayor amplitud las técnicas de la parodia. Pregón Peralvillo Juan Francés, de amolador, con su carretón y grita el pregón de los amoladores:

¡Amolar, amolar
 tijeras y cuchillos! (p. 516)

Otro complejo juego de inversiones que reúne la parodia de motivos dramáticos y de convenciones sociales y sexuales con la dislocación del discurso es la atribución al protagonista masculino de un discurso convencional femenino y viceversa en *El marión*, donde don Costanzo habla como dama melindrosa de comedia y doña María como un galán colérico y valentón, mientras maltrata a su marido:

D^a MARÍA ¡Vive Cristo, que si algo me replica,
 que he de dalle quinientos mojicones!
 D. COSTANZO No me dieron mis padres para eso.
 ¡Nunca yo me casara!
 D^a MARÍA ¿Qué ha perdido,
 qué ha perdido?
 D. COSTANZO ¿Es acaso niñería
 poner en mí las manos cada día?
 D^a MARÍA Pues peor ha de ser de aquí adelante.
 D. COSTANZO Si me anda dando, pues, sin fundamento,
 me sabré yo meter en un convento. (p. 494)

15. Ver Quevedo, *Poesía original*, núms. 592; 641; 715 («Doctrina de marido paciente»); 716 («Marido que busca acomodo y hace relación de sus propiedades»); 721 («Documentos de un marido antiguo a otro moderno»); 760 («Alega un marido sufrido sus títulos en competencia de otro»): los epígrafes son suficientemente indicativos. Comp. para este motivo de la tos, por ejemplo, Comp. *Sueños*, p. 501: «mírale por debajo de la cuerda encarecer con sus desabrimientos los encierros de su mujer. Mírale amodorrado con una promesa, y los negocios que se le ofrecen cuando le ofrecen, cómo vuelve a su casa con un esquilón por tos, tan sonora que se oye a seis calles».

Cabría en este caso, incluso, rizar el rizo haciendo que el personaje de Costanzo lo representara una actriz y el de doña María un actor, con efectos semejantes al de algunas comedias burlescas.

Gesto y prosémica. Los bailes y porrazos. La música

El gesto es la forma más compleja de los sistemas comunicativos humanos no verbales. Las expresiones de la cara y movimientos corporales están atentamente considerados por el Pinciano como una de las dos partes del oficio del actor¹⁶. La comicidad gestual del entremés —al igual que sucede con la comedia burlesca— insiste en la desmesura y en los efectos de mecanización grotesca.

Un ejemplo clásico de tal mecanización que supone además parodia de un motivo frecuente en las comedias de capa y espada y palatinas —el esconderse el galán— lo encontramos en *Bárbara*, 1. Artacho ha de esconderse reiteradamente a la llegada a casa de Bárbara de la serie de pretendientes: Ascanio, Silva y Truchado. Artacho potencia con su texto la acción: «Señora Bárbara, ¿jugamos al escondite o hace burla de mí? (p. 288).

En *Los refranes del viejo celoso* la escena que integra el escondite del galán Rincón a la llegada del vejete a casa se construye con mayor complejidad. Cuando el viejo de *Los refranes* vuelve a casa, y mientras Rincón está escondido, la infiel Justa convence a su marido de que tiene una paja en el ojo, y realiza con gran lentitud la operación de sacársela para dar tiempo a que el galán salga de su escondite sin ser visto. Quevedo logra en esta escena un gran efecto cómico apoyándose a la vez en el juego escénico y en el juego lingüístico, con anfibologías en el verbo salir alusivas a la paja y a Rincón:

Sale el vejete y escóndese Rincón.

JUSTA ¿Cómo venís, marido, tan temprano?

VEJETE Por el calor, tan presto me recojo.

JUSTA Esperad: ¿qué traéis en ese ojo?
La cabeza poned algo más baja.

VEJETE ¿Qué tengo?

JUSTA Ya lo miro ¿qué? ¡Una paja!

VEJETE Por Dios que me ha dolido esta mañana;
quitádmela, mujer.

JUSTA De buena gana.

RINCÓN [*Escondido*] (Ella le quita a él como taimada¹⁷
la paja y él a ella la cebada.)

16. *Filosofía antigua poética*, epístola XIII. La otra parte es el ornato, que incluye decorado y vestuario.

17. Para el sentido del juego con la paja y la cebada ver las notas al texto en la edición manejada; ella le quita la paja que dice que le ve en el ojo; y el viejo le quita la cebada 'el goce sexual' a Justa; comp. el refrán de Correas (Correas, refrán 4048): «Burra vieja su

VEJETE ¿Sale?
 JUSTA Ya sale.
 VEJETE Mucho está doliendo.
 ¿Sale?
 JUSTA ¡Válgame Dios, ya va saliendo!
 VEJETE No la dejéis acá.
 JUSTA No haré, marido.
 VEJETE ¿Ha salido, mujer?
 Sale Rincón y vase.
 JUSTA Sí, ya ha salido.
 VEJETE Mira bien si salió.
 JUSTA Ya salió fuera,
 que no os dejara yo si no saliera. (pp. 547-549)

Mención especial merecen los gestos relativos al comer y beber, característicos del mundo del carnaval¹⁸. Buena parte de *Diego Moreno*, 2, en la caricatura de la viuda verde, se apoya en el motivo de la comida y bebida. Justa, ejemplo de viuda hipócrita —figura habitual de la literatura satírica áurea—, come y bebe sin tasa a la vez que lamenta ridículamente la muerte de su marido antes de hacer un brindis para celebrar nuevos esponsales con Diego Verdugo (cuyo nombre lo destina también a la vocación de cornudo):

Comen del jamón.

D^a PAULA: Coma vuesa merced y alégrese, que así hacen ellos cuando quedan viudos. Échela vino, Gutiérrez. (p. 345)

Entre las estrategias de Justa (*Diego Moreno*, 1) para quedarse con una sortija, está el fingimiento, con grandes gritos y aspavientos, de desmayos, ataques cardíacos y convulsiones, de modo que no la pueden tener (p. 339) ni sacarle del dedo el anillo. Otros desmayos finge en la segunda parte del mismo entremés para caer en brazos de Landínez («Fingió tener desmayo y dióle la mano a Landínez», p. 357), repitiendo la burla de la primera parte, pero Verdugo saca una vela para quemarle como práctica curativa y Justa no tiene más remedio que volver en sí: «Que ya estoy buena, que ya estoy buena» (p. 357).

Un tipo de movimientos traslativos cómicos frecuentes son las carreras y persecuciones ridículas, como la de *El marión*, 2. Don Costanzo pasa de ser un doncello asustadizo a un malmaridado: se ha casado con

cebada se quier. La alegoría es que la vieja también quiere el débito matrimonial como la moza» (Correas, refrán 4048).

18. Señala Pellicer, *Idea de la comedia*, en *Preceptiva*, ed. Sánchez Escribano y Porqueras, p. 271, que «comer en las tablas» es acción indecente en personaje grave y que se debe reservar a la graciosidad.

una de las pretendientas que además de perder en el juego la dote, lo maltrata, no le deja asomar a la ventana ni recibir visitas y lo abandona en casa entretenido con una rueca mientras ella, con espada y broquel, sale de ronda nocturna. En el comienzo de esta segunda parte doña María sale persiguiéndolo con una daga desnuda, arrempujándole y amenazándole:

Sale don Costanzo y doña María, su mujer, detrás dél con una daga desnuda.

D^a MARÍA ¡Vive Cristo, que si algo me replica,
que he de dalle quinientos mojicones! (p. 494)

El marión, quejoso del maltrato, pretende demostrar lo justificado de sus protestas exhibiendo los cardenales que tiene en el trasero, bajándose los calzones, otro gesto inserto en la estética de la comicidad como *turpitud et deformitas* (p. 495).

Especialmente significativo es el ejemplo de *Los refranes del viejo celoso*, que acaba en palos, como muchos entremeses, persiguiéndose todos los personajes unos a otros y aporreándose con matapecados, especie de látigo o bastón, rematado en una vejiga, usado en los finales de los entremeses acaban «a palos» y que evoca costumbres del Carnaval¹⁹: «Andan todos a porrazos con matapecados, con que dan fin al entremés» (p. 561).

Algunas piezas se basan fundamentalmente en la gestualidad y movimientos como mecanismos que estructuran todo el desarrollo de la acción (o su mayor parte). En *La ropavejera* (pp. 533 y ss.) resultan esenciales los gestos furtivos de todos los que acuden a solicitar un remedio para su defecto: los actores que encarnaran a doña Sancha tapada con manto que pide un aparte a la ropavejera, don Crisóstomo «calado el sombrero», la dueña Godínez con manto, Ortega arrebozado o doña Ana, tapada con abanico, habrían de componer una actuación hecha de gestos de ocultación y disimulo. En *Entremés de la destreza*, lección en metáfora de esgrima de cómo desplumar a los hombres, lo cómico tenía que residir en gran parte en la gesticulación y en los rápidos movimientos, como de danza, que parece exigir la letra:

MADRE
Podréis servir de pestes a San Roque.
La conclusión, que llaman treta rara,
se hace desta manera
—atiendan noramala,
que las daré, por Cristo, dos hurgones—:
vase a la espada abriendo ángulo agudo,
se ocupa con el cuerpo deste modo

19. Ver Asensio para el uso del «matapecados» relacionado con algunas costumbres carnavalescas (1971, pp. 20-22).

y el brazo bien tendido,
tomar la guarnición para un vestido. (p. 429)

Como señala Asensio²⁰:

El baile con posturas de esgrima era muy del gusto de don Francisco para representar el duelo de los sexos, el combate entre la Tomona y el Tenaza o Niño de la Guarda, como se ve en el baile *Las armas*...

Es significativo que el baile con que termina ese entremés sea precisamente el de «las estafadoras».

Los bailes constituyen otra modalidad de movimientos sistematizados, a menudo con valores cómicos, además de los musicales y coreográficos. Sabido es cómo los moralistas atacan los bailes desgarrados, sobre todo en los entremeses. Los bailes entremesiles son opuestos a las danzas cortesanas que suelen aparecer en comedias novelescas o palaciegas. Abundan referencias a bailes ridículos, ejecutados de manera grotesca, y casi todos los entremeses quevedianos incluyen bailes, no solo como una de las formas tópicas de desenlace. A estos bailes insertados en los entremeses habría que sumar las composiciones publicadas por González de Salas en *El Parnaso español*, en la sección de «Bailes».

Distintos bailes se integran en los entremeses de *Bárbara* 1, *La vieja Muñatones*, *Los enfadosos*, *La venta*, *La destreza*, *Los refranes del viejo celoso*, *El marido fantasma*, *El marion 1, 2*, *El caballero de la Tenaza*... Algunas pistas orientan sobre el tipo de movimientos implicados: en *La vieja Muñatones* pregunta Berenguela si bailarán «fruncido o desarrapado» y la vieja contesta: «Haya de todo jergueado y Rastro a todo bullir» (p. 380); es decir, un baile popular, el Rastro, de gestos descompuestos y provocativos, como la Carnicería, que bailan en *Los enfadosos*, o el *Cucambé de Bárbara*, 1, bailes todos con «desmigajamiento de personas», como se apunta en *Los enfadosos*, (v. 262): aunque las bailadoras de este entremés han prometido un baile elegante bailan una modalidad del Rastro, con música de castañetas y «sabrosos descoyuntos», según otra caracterización de las «Cortes de los bailes» («Al Rastro, por presumido / de sabrosos descoyuntos, / ya no le pueden sufrir / las castañetas y el vulgo»).

En los diez «bailes» quevedianos que se pueden considerar piezas (más o menos) dramáticas, las metáforas básicas o de la anécdota narrada o representada culminan el dinamismo grotesco en algunas secuencias de «Las valentonas y destreza» o «Las estafadoras», con las posturas y movimientos de esgrima; con los desgarros danzarines en «Las cortes de los bailes» y su clasificación de las cosquillas; o con la gesticulación natatoria de «Los nadadores» y los gestos y bailes de liados y mendigos en «Boda de pordioseros». González de Salas, en sus comentarios de *El Parnaso español*, ponía este tipo de acciones cómicas

20. Asensio, 1971, p. 221. El baile al que se refiere Asensio es «Las valentonas y destreza».

en relación con los mimos y bailes antiguos que provocaban a risa con meneos jocosos:

Las especies de *bailes pírricos* o *militares*, reconozco yo que son muchas dentro de los términos *lírnicos* y *trágicos*; pero también observo que se destruyeron a *hyporchematicos*, con nombres de *pyrrhicas cheironomias*, porque también con meneos jocosos de las *manos* al compás y sentencia de los versos se ejercitaban. Y esta especie exactísimamente corresponde a dos o tres bailes, que aquí se seguirán, de *Valientes* y *valentonas*. El de los *Pobres* o *Mendigos* su original tiene en el nombrado *aletes*; el de los *Galeotes* en el *celeuste* con puntualidad summa. Los *Nadadores* entre los que Pólux²¹ refiere hallarán su primera idea, como dijimos en otra parte. Pero baste, si ya no sobra para el vulgo profano.

Compárese con algún pasaje del citado baile de los nadadores (vv. 93 y ss):

¡Oh cómo se chapuzan!
 ¡Qué sueltos se abalanzan!
 y con el rostro y brazos
 las corrientes apartan.
 Ya nadan de bracete,
 ya solo un brazo sacan,
 ya, como segadores,
 cortan la espuma blanca.
 De espaldas dan la vuelta,
 hechos remos las palmas,
 la vuelta de la trucha
 es la mejor mudanza.
 Llegan al remolino,
 juntos los arrebatan,
 las ollas se los sorben,
 las ondas los levantan.
 Cuatro bajeles vivos
 parecen en escuadra,
 que al Amor, que los lleva,
 le vienen dando caza.
 Ahogose el cuitado:
 salada muerte traga;
 a coces y a rapiñas
 a la orilla le sacan.

21. Pólux: se refiere a Julio Pólux en su *Onomasticon*. La otra parte en la que González de Salas se refiere a este asunto podría ser *Nueva idea de la tragedia antigua*, pp. 720-721, donde habla de los vestuarios, máscaras y aparato de tragedias y comedias y se refiere a los personajes marinos, que «saldrían desnudos, cerúleos, coronados de juncos o corales, y tal vez puestos de rodillas figurarían que el tercio inferior del cuerpo fenecía en colas de monstruos marinos»; aunque no se trata exactamente del mismo efecto la referencia a Pólux en este lugar de la *Nueva idea* hace pensar que González de Salas conecta las danzas de personajes marinos con estos nadadores del baile quevediano.

¿Se trata de una evocación poética o está describiendo una verdadera coreografía grotesca en escena? Ambas posibilidades pueden darse, desde luego, pero la segunda no puede ser excluida, como pudiera suceder en semejantes pasajes de otros bailes, por ejemplo, «Cortes de los bailes» (vv. 123 y ss.), con referencias a las «cosquillas», meneos, ademanes y despachurros:

ESCARRAMÁN	Si se han de estudiar meneos, ademanes, despachurros nuevos de risa y picantes, con tembladeras de muslos, yo digo que los tomemos de las cosquillas por hurto.
1º	Yo le sigo, yo lo apruebo.
2º	Yo concurro, yo concurro.
ESCARRAMÁN	Pues no hay sino cosquillar, cosquillese todo el mundo. Hijos, tocad a cosquillas, que ya las siento y me punzo.
MÚSICOS	Todo hombre es concebido en cosquilla original: quien no las tiene en los lados las tiene en el espaldar. Hay cosquilla cabriola, hay cosquilla mazorrál, del concomo y del gritillo, con su poquito de iay! hay cosquillas de pellizco y cosquillas de arañar, cosquillas de palpaduras y cosquillaza mental...

En todos los bailes de los entremeses hay acompañamiento musical, además de otras ocasiones en las que suena la música o se cantan canciones: en *Bárbara*, 1, 2; *Diego Moreno* 2; *La vieja Muñatones*; *Los enfadosos*... Buena parte de las intervenciones de la moza Grajal en *La venta* son cantadas (seguidillas y coplas de romance).

El espacio escénico. Objetos, espacio y acción

Ocasionalmente algunos elementos que sirven para concretar el espacio donde se desarrolla la acción pueden tomar funciones cómicas cuando se hallan realmente en escena y no se trata de «decorado verbal», que también es posible.

Algunos —además de su papel en la situación— podrían considerarse parte del vestuario, como la espada de Artacho (*Bárbara*, 1, p. 291) o la daga de doña María (*Marión*, 2).

Los más significativos en los entremeses quevedianos forman «constelaciones» de valor satírico. En *Bárbara*, 2 (pp. 303, 305) es importante la función de la cadena que trae Artacho, activada por el mismo texto que la pone de relieve:

- ARTACHO: Güélgome en el alma que está tan recoleta. De lo que toca a mí, no estoy poco mejorado, pues traigo hacienda con que poder regalar a Bárbara.
- ÁLVAREZ: Y si no, dígallo esa cadena.
- ARTACHO: No la eche el ojo, que le hará mal.
- ÁLVAREZ: ¿Es de oro?
- ARTACHO: Pesa ducientos ducados.
- ÁLVAREZ: Estremado bocado.
- ARTACHO: No es muy grande para los apetitos de su ama.

Más adelante (p. 311) Ascanio ofrece a Bárbara un joyel.

En *Diego Moreno*, 1, varios pretendientes ofrecen sucesivamente a Justa un estuche, una docena de guantes, una cadena y una sortija, objetos visibles en el escenario que desempeñan la misma función de expresar la rapiña de la dama buscona. En la segunda parte del entremés la caja de conserva, el jamón, servilleta, cuchillo, vino y taza sirven para manifestar la hipocresía de Justa, que simula estar desesperada por la muerte del marido, pero come y bebe en secreto, sin tasa.

Esta codicia de las busconas es tema central de *La polilla de Madrid*, que recibe de sus engañados galanes, unos botones esmaltados, cadena de oro, manillas, apretador, rosas y otros regalos (pp. 452-453), cuya presencia escénica confirma el texto con abundancia de deícticos («estos botones», «esta cadena», «estas manillas»...).

Diversas escenas subrayan su comicidad con objetos más ocasionales. A esta categoría pertenece la vela encendida (*Diego Moreno*, 2) con la que Diego Verdugo desenmascara los fingimientos de Justa (p. 357):

- VERDUGO: No importa, que yo sé un bonísimo remedio para este mal. Traedme una vela encendida, Gutiérrez, que no me desagrada el malecillo de corazón, reina, pues yo soy muy a propósito para atajallo.
- GUTIÉRREZ: Hela aquí la vela.
- VERDUGO: Mostrad.
Hace que le va a poner la mano en la vela.
- JUSTA: Que ya estoy buena, que ya estoy buena.

O el casco, montante y espadas de esgrima que usa en sus lecciones la madre Monda en *La destreza* («Sale la madre Monda con sus tocas de viuda, un casco, un montante, dos espadas de esgrimir...», p. 424). La rueca, aspa y devanadera de *La vieja Muñatonos* son otros elementos focaliza-

dores del tema de la hipocresía: constituyen en efecto, como apunta la misma alcahueta, una «herramienta del disimulo» (p. 371) para hacer creer a las visitas que pasan su tiempo hilando. El cohete de Rincón en *Los enfadosos* le permite hacerse pasar por un mago manejador de fuegos y truenos, y los matapecados con que todos se golpean son objetos básicos para el clima carnavalesco del final de *Los refranes del viejo celoso*.

En algún caso la acción y el texto permiten posibilidades extraordinarias. La ropavejera, en el entremés del mismo título, vende a varios clientes —dos hombres y tres mujeres— en vez de ropas de segunda mano ungüentos, postizos y piezas de recambio con que reparar los deterioros producidos por la edad, tema crucial en toda la obra de Quevedo. La idea de una ropavejera de la vida fundamenta una pieza que mezcla asombrosamente la risa con el horror. Desfilan, ante el atónito espectador, una doña Sancha en busca de muelas postizas, un don Crisóstomo que busca piernas nuevas y tinte para las canas, y otros personajes. A la primera le vende una dentadura completa; al segundo una pierna de repuesto... El texto no deja claro si los elementos que vende la vieja se ofrecen solo en el plano verbal o si tienen presencia material, pero en todo caso un director escénico podría muy bien concebir un retablo de «tarazonas de personas» para diseñar la tienda de la vieja explorando visualmente un humor truculento de insuperable calidad grotesca.

A las elaboraciones paródicas pertenece la apariencia centrada en la ostensión de una bolsa a modo de calavera sobre dos huesos de muerto en *El niño y Peralvillo de Madrid*, como lección y aviso contra las mujeres rapantes que vacían las bolsas de los incautos:

Descúbrese una bolsa vacía encima de dos huesos de muerto.

JUAN Esta que miras al cabo
 triste bolsicalavera,
 notomía de las lindas,
 esqueleto de las feas,
 es la bolsa condenada
 que cercada de culebras
 está en los eternos dacas
 ardiendo en uñas eternas.

NIÑO Nenes, mirad lo que somos:
 [...]
 a voces está diciendo
 con aquella boca abierta,
 desdentada de doblones,
 al talegón que está cerca:
 «Tú, que me miras a mí
 tan triste, mortal y feo,
 mira, talegón, a ti,
 que, como te ves, me vi
 y veraste cual me veo». (p. 528)

Burlescamente, la bolsa vacía —como en otros textos quevedianos²²— funciona como catalizador de una meditación o reflexión moral sobre lo caduco de los bienes del mundo, como una calavera en cuadros ascéticos o vanitas.

El vestuario, la apariencia grotesca y la estética de las «figuras»

Los principales efectos que definen la apariencia de un actor / personaje radican en el vestuario²³. Los casos menos interesantes desde el punto de vista de la explotación cómica entremesil son los meramente caracterizadores, como la vestimenta de negro de don Beltrán, contrapuesta a militar la de color, con plumas y banda, propias del capitán:

Sale don Beltrán de negro, y el Capitán de color, con plumas y cadena, cintillo y banda y sortija (p. 318)

Sale el Capitán con banda, cintillo, cadena y sortijas y plumas (p. 334)

Es bien sabida la brillantez indumentaria que caracterizaba a los soldados en el Siglo de Oro. En una época con numerosas leyes antilujo, los soldados tenían derecho a las plumas y otras vistosidades.

En la mayoría de las ocasiones la vestimenta de los personajes quevedianos implica elementos de desmesura, extravagancia o ridiculez, que contribuyen a los significados satíricos y a la comicidad grotesca. Las valentonas de *La destreza* salen a escena con el manto debajo del brazo como si fuera una capa, o hecho un rebozo protector para un iniciado desafío, como si fueran jaques (p. 420); Muñoz en *El marido pantasma*, sale «de novio galán» (p. 460) pero las referencias a su bien guarnecido frontispicio (v. 4) hacen suponer —aunque el texto ni acotación alguna lo explicita— que lleva unos cuernos en la cabeza o el sombrero. El rodete protector del protagonista y el dije de campanilla en *El niño y Peralvillo de Madrid* (pp. 513- 515), son elementos infantiles que provocarían la risa con un actor adulto²⁴. El capuz de luto de Lobón y su «bendito sombrerón» (*El marido pantasma*, p. 479) manifiestan una exageración disparatada...

Algunas acotaciones, como es habitual en la comedia del Siglo de Oro, indican la calidad ridícula del vestuario, dando algunos detalles o sin entrar en mayores precisiones. El juez de *Los enfadosos* sale «con una ropa de mujer por sotana, cuello de clérigo italiano, ferreruelo más corto, som-

22. Comp. Quevedo, *Cartas del caballero de la Tenaza*: «Al irse a acostar, antes de dormirse, se llegará al talegón vacío que tendrá colgado a la cabecera de su cama por calavera de los perdidos, con rótulo que diga; [siguen cinco versos coincidentes con los de la quintilla de los versos 221-225 del baile]» (*Prosa festiva*, pp. 272-273).

23. Más escasas son las referencias al maquillaje: apenas encuentro la cara «blanquiza» del Rey que Rabió, supuesto cadáver amortajado en *Los refranes del viejo celoso*, aunque podrían usarse muchos efectos a discreción del director escénico.

24. Mucho menos cómica sería la opción de que representara el papel un niño actor.

brero de verdulera: figura redícula» (p. 382); en *La polilla de Madrid* sale uno «armado graciosamente» (p. 458); en *Los refranes del viejo celoso*, «Calainos sale de francés a lo gracioso» y Rincón «con botarga colorada» (p. 550), vestido bufonesco y ridículo.

En los ejemplos más interesantes y complejos los vestidos ridículos, en marcada unidad con otras dimensiones de la apariencia corporal y gesto, definen las «figuras», modelo al que obedecen en realidad todos los personajes de los entremeses quevedianos, lo mismo que muchos otros de su prosa y poesía.

El término *figura* designaba en la literatura jocosa del Siglo de Oro toda una gama de deformidades corporales y extravagancias morales o intelectuales que provocaban la risa o el desprecio. Asensio, en su libro clásico ya citado sobre el *Itinerario del entremés*, analiza la amplitud semántica de *figura*, que debe buena parte de sus elaboraciones al mismo Quevedo y sus catálogos, como el de *Vida de corte*, donde repasa distintos tipos de figuras naturales y artificiales.

En *Los enfadosos* reitera Quevedo un catálogo de estas figuras (calvos, viejas, zurdos, caballeros falsos, busconas), algunas evocadas por el texto, pero otras presentes en escena, como el zurdo y zambo González, que sale «con listoncillo al cuello, antojo y muleta» (p. 391) o el calvo Carasa, «figurazo» (v. 61) que disimula la calvicie atornillándose el sombrero a la cabeza:

CARASA Yo soy de las figuras
que llevan en Madrid la calva a oscuras;
en mi vida quité el sombrero a nadie,
y soy tan estreñido de sombrero
que no hago sombrero en todo el año. (pp. 388-389)

Una de las figuras favoritas de Quevedo es la vieja en sus modalidades (viuda verde, vieja que se finge niña, alcahueta, bruja, dueña...). Se caracterizan con vestimenta de manto, tocas y monjiles, casi siempre máscara de la hipocresía o el engaño. Justa y Gutiérrez salen «con bravas tocas de viudas» en *Diego Moreno* 2 (p. 342), y en *La polilla de Madrid*, Ortilia y Luisilla llevan mantos y tocas largas de dueñas (p. 437).

Quevedo es el escritor más encarnizado con la figura de la dueña —dama de cierta edad que servía de acompañante a las damas jóvenes—, que retrata arquetípicamente en la Quintañona del *Sueño de la Muerte*²⁵, o en el soneto «Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas». Desde el punto de vista del vestuario son tópicas las metáfo-

25. Comp. la descripción de la dueña Quintañona en *Sueños*, pp. 375-376: «con una cara hecha de un orejón; los ojos en dos cuévanos de vendimiar; la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie [...] unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando, y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban dél que venía pescando calaverillas chicas».

ras animalizadoras con urracas o picazas (p. 438), basadas en las tocas blancas y negras que caracterizaban a las dueñas y que sin duda se exageraban en la escenificación burlesca. No falta, en el entremés de *Los refranes del viejo celoso*, la presencia de Quintañoña, con su rosario, otro signo codificado expresión de la hipocresía, seguramente con cuentas de exagerado tamaño: «Sale la dueña Quintañoña, con un rosario al cuello, con muletas» (p. 555). La madre Muñatones exhibe semejantes atavíos: «Entra la madre Muñatones, con tocas y sombrerillo y báculo y antojos y rosario» (p. 366).

Dos entremeses en particular responden exactamente al diseño de «revista de figuras».

En *Los refranes del viejo celoso*, que adquiere en su segundo tramo un tono fantástico, el galancete Rincón, disfrazado de mago ridículo con botarga colorada y cohete encendido en la mano, hace creer al viejo celoso que está encantado, convocando a los personajillos de los refranes que va citando el vejete. En cuanto el viejo dice un refrán aparece en escena el personaje nombrado. Así desfilan Caláinos (*son cuentos de Caláinos*), Villadiego (*tomar las de Villadiego*), Juan de la Encina (*disparates de Juan de la Encina*), Perico el de los Palotes, Maricastaña, la dueña Quintañoña, el Rey que Rabió y el Rey Perico. Cada personaje, además de increpar al vejete, pretende desmentir el dicho que le achaca el vulgo. A partir de la aparición del Rey Perico que se sienta en su tribunal a juzgar, el entremés desemboca en una especie de mascarada, desfile de personajes proverbiales que anticipa el tipo de obra que será la mojiganga, y como primera mojiganga la considera Asensio, pues anticipa los rasgos que esta subespecie del entremés que disloca «la atención de la lógica de la historia hacia la sorpresa y visualidad, hacia las máscaras extrañas. Es, en lo básico, un remozamiento del Carnaval, tan ligado al origen del teatro cómico: este resucitar de los usos carnavalescos trae consigo el arcaico aporreo final»²⁶. Cada personaje ostenta un vestuario ridículo: botarga colorada Rincón, vestidura «a lo gracioso» Caláinos, calzas atacadas ridículas Villadiego (ver vv. 130-143), ramas de encinas Juan del Encina, una carga de palos Perico de los Palotes, o una mortaja y cara pálida de muerto el Rey que Rabió. Las concordancias entre *Los refranes del viejo celoso* y el *Sueño de la muerte* son abundantes: excepto Maricastaña, todos los personajes del refranero que aparecen en el entremés se encuentran en el *Sueño de la muerte*; numerosas frases, imágenes, metáforas, se repiten en las dos obras.

En *El niño y Peralvillo* aparecen una serie de personajes en los que el niño puede ver los perniciosos efectos de las embestiduras femeninas expresados por elementos simbólicos de su indumentaria: en primer lugar Alonso, atravesado de instrumentos de sastrería, como ejemplo de la situación en que dejan a un galán los gastos de vestidos que regala a las damas y ocasión para insistir en la tópica sátira contra los sastres

26. Asensio, 1971, p. 229.

(«*Sale atravesado de varas de medir, medidas de sastre y tijeras, Alonso*»). Rodeado de pucheros y asadores sale luego Diego Alvillo, que se ha gastado los dineros invitando a comer a las busconas («*Aparécese, rodeado de ollas y pucheros y asadores, Diego*»). Después Cosme Alvillo, lleno de escribanías, plumas y procesos, maltratado por los escribanos y las mujeres («*Aparécese, lleno de procesos, escribanías y plumas en el cabello y las manos, Cosme*»). Sigue Antonio, lleno de carteles de comedias y papelones de confitura, arruinado por invitar a la comedia y a dulces a las mujeres («*Aparécese, lleno de carteles de comedias y papelones de confitura, Antonio*»).

Como apunta Hernández Araico:

En el *Entremés de los refranes del viejo celoso* y el *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid*, Quevedo presenta un desfile de disfraces obviamente exagerados que a manera de caricaturas duplican el artificio teatral configurado para la burla del viejo celoso refranero y para la advertencia del ya sobreprecavido *Niño*. En esta teatralidad escénica de personajes disfrazados con indumentaria estrambótica destaca el engaño de la ilusión dramática de toda la composición que culmina en la dinámica fantasía de los palos o el baile²⁷.

Coda sobre el metateatro en los entremeses de Quevedo

Uno de los índices de la conciencia y preocupación propiamente teatral de Quevedo en los entremeses es la técnica del metateatro, que puede advertirse en dos variantes: el teatro dentro del teatro y los «guiños» al espectador²⁸.

Desde cierto punto de vista buena parte de las actuaciones de los personajes entremesiles quevedianos pueden considerarse representaciones 'teatrales' en tanto constituyen distintas modalidades de engaño y fingimiento, pero el caso más relevante de «teatro dentro del teatro» es la comedia inserta en *La polilla de Madrid*. La estafadora —Isabel, la Pava— se hace vizcaína (como si fuera hidalga) y se pone el nombre de doña Elena Uriguri Jaramillo (un recurso habitual de las busconas), organizando la representación de una comedia que irónicamente se titula *El robo de Elena*. Pero todo lo que hacen y dicen estas busconas con su escudero Carralero alias Villodres es una verdadera representación para engañar a los incautos y sacarles el dinero con las estrategias habituales. La comedia culmina esta puesta en escena de las busconas. Se inicia una verdadera parodia o comedia burlesca de la historia de Elena de Troya, que se interrumpe antes de empezar porque la tal Elena (de Uriguri esta

27. Hernández Araico, 2004, p. 223.

28. Ver sobre todo Pailler, 1980. Para el metateatro en la comedia áurea ver la revista *Teatro de palabras*, 5, 2011, dedicada a este asunto.

vez) se ha fugado con todos sus comparsas y con el botín rapiñado a los tontos, dejándoles una carta burlona:

Yo convido al ensayo a vuesarcedes
y pues me llevo joyas y vestidos
y los dejo y me acojo como un rayo,
miren si el diablo hiciera tal ensayo. (vv. 442-445)

Se advierten también algunas rupturas de la ilusión escénica, con efectos risibles, especialmente en un pasaje de *La ropavejera*, donde la vieja señala a algunos espectadores identificándolos jocosamente con clientes suyos:

ROPAVEJERA	[...] ¿Veis aquella cazuela?
RASTROJO	Muy bien.
ROPAVEJERA	¿Y a mano izquierda una mozuela? Pues ayer me compró todo aquel lado. Y a aquella agüela, que habla con muletas vendí antenoche aquellas manos nietas. [...] Desde aquí veo una mujer y un hombre, nadie tema que nombre, que no ha catorce días que estuvieron en mi percha colgados, y están por doce partes remendados. (pp. 532-533)

Final

Parece, pues, evidente, por la misma acumulación de ejemplos, que sin perjuicio de la obsesión ingeniosa que caracteriza al discurso conceptista quevediano —asunto del que no me he ocupado ahora— en los entremeses no se marginan en modo alguno las dimensiones teatrales. Quevedo tiene muy en cuenta para su comicidad los sistemas de signos de la puesta en escena, orientados hacia una estética de la exageración grotesca, con implicaciones satíricas y predominio de las «figuras», en cuya construcción operan no solo las descripciones o evocaciones verbales, sino las actuaciones escénicas expresadas en gestos, movimientos, vestuario y objetos, coordinados con los efectos del ingenio verbal. Por otra parte un director de escena podría desarrollar muchos de esos elementos, aunque no vengan explicitados en los textos. De una lectura atenta se podrían, ciertamente, extraer numerosos sugerencias para la puesta en escena, coherentes con el sentido de estas piezas dramáticas. Como apunta Lope en su *Arte nuevo* (v. 352), hay aspectos que competen al *autor* ('director escénico') y el poeta no se siente obligado a precisar, pero eso no quiere decir que le sean ajenos o prescinda de

ellos: los entremeses de Quevedo llevan ínsitos numerosos signos de su teatralidad y ofrecen a los *autores* de comedias antiguos y modernos, sin duda, muchas posibilidades, no solo poéticas, sino también estrictamente teatrales.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Hernández, José Luis, «Transformaciones carnales en los entremeses de Quevedo», *Foro Hispánico*, 19, 2001, pp. 41-53.
- Arellano, Ignacio, *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsu, 1984. Segunda edición Madrid, Iberoamericana, 2003.
- Arellano, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 8, 1986, pp. 47-92.
- Arellano, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista canadiense de Estudios hispánicos*, 19, 1995, pp. 411-443.
- Arellano, Ignacio, «Quevedo: lectura e interpretación. Hacia la anotación de la poesía quevediana», en *Estudios sobre Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1996, pp. 133-160.
- Arellano, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965. Segunda edición revisada 1971.
- Cabañas, Pilar, «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y Comediantes*, ed. Manuel Vicente Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 291-303.
- Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000. Se indica el número del refrán.
- Cotarelo Valledor, Armando, «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1945, pp. 41-104.
- Cov., Covarrubias. Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- García Valdés, Celsa Carmen, «Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio», en *Quevedo en Manhattan*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor, 2004, pp. 111-134.
- García Valdés, Celsa Carmen, «El teatro de Francisco de Quevedo», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. Felipe Pedraza y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 475-498.
- González de Salas, José, *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed. Luis Sánchez Laílla, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- Hernández Araico, Susana, «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 201-234.
- Hernández, María, «Confluencias entre la poesía satírica y la obra dramática de Quevedo», *Actas del VII Congreso de la AISO*, Madrid, AISO, 2006, pp. 339-344.
- Kowzan, Tadeusz, «El signo en el teatro», en Adorno, Theodor, y otros, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 26-75.

- López Pinciano, Alonso, *Filosofía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, csic, 1973, 3 vols.
- Maestro, Jesús, «Mitos sociales del Barroco y su envés en los *Sueños* y entremeses de Quevedo», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. Felipe Pedraza y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 457-473.
- Maestro, Jesús, «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 79-105.
- Mancini, Guido, *Gli entremeses nell' arte di Quevedo*, Pisa, Goliardica, 1955.
- Oteiza, Blanca, «Notas al teatro de Quevedo», *Ínsula*, núm. 648, diciembre 2000, pp. 28-30.
- Pailler, Claire, «El gracioso y los “guñños” de Calderón: apuntes sobre “auto-burla” e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 33-48.
- Quevedo, Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, ed. José González de Salas, Pedro Coello, Madrid, 1648.
- Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1981.
- Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
- Quevedo, Francisco de, *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
- Sabor de Cortazar, Celina, «Quevedo, “poeta de los honrados”. A propósito de sus entremeses», *Letras*, 11-12, 1984-85, pp. 41-54.
- Sabor de Cortazar, Celina, «Para la revaloración de los entremeses de Quevedo», en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987, pp. 153-169.
- Sánchez Escribano, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972.
- Teatro de palabras*, 5, 2011. <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>



